

Arthur Terry, *Three Fifteenth-Century Valencian Poets*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 24, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 2000.

Three Fifteenth-Century Valencian Poets —volumen número 24 de la colección de monografías de literatura medieval a cargo del Department of Hispanic Studies de la Universidad de Londres— constituye la versión escrita y revisada de tres textos a cargo de Arthur Terry que fueron presentados en el Medieval Hispanic Research Seminar entre 1995 y 1996. Ausiàs March, Jordi de Sant Jordi y Joan Roís de Corella son los tres principales autores que, sin romper con la herencia medieval, marcan distintos modos de entender la creación poética dentro del siglo xv valenciano. El interés de la propuesta que nos brinda el estudioso inglés, reside, a nuestro juicio, en dos aspectos. En primer lugar, en el esfuerzo de síntesis y comentario de los postulados que tradicionalmente ha empleado la crítica, y sobre todo, en aquéllos más polémicos y controvertidos. El enfoque es el segundo de los logros de este estudio: la interpretación de la obra de estos autores a partir de una serie de textos representativos, se complementa con un enfoque comparativo, que llama la atención sobre las posibles relaciones intertextuales, es decir, sobre hasta qué punto los textos analizados representan un hallazgo personal o, por el contrario, se inscriben dentro de una continuidad estética y cultural en la que la imitación y la *amplificatio* siguen siendo los principales valores poéticos. Por otro lado, se incide en que, aunque la originalidad y complejidad de la obra de estos poetas de la Edad Media tardía conecta con un moderno concepto de la poesía, es obligatorio preguntarse dónde acaba la “modernidad” y dónde empieza el anacronismo. Si bien existen razones para atribuir a estos autores —y, en especial, a Ausiàs March, tan presente en los Siglos de Oro— una cierta capacidad para seguir despertando el interés de un lector moderno, una alternativa menos arriesgada pasa por estudiar dicha originalidad en función del grado de manipulación o desvío respecto al pensamiento, la imaginación y el lenguaje medievales. Los tres son poetas en lengua catalana, y, en este sentido, la distancia respecto al tradicional empleo del provenzal en poesía es un claro indicio de ruptura. Sin embargo y pese a las notables diferencias respecto a los poetas del siglo xiv, los tres mantienen un deliberado y fructífero diálogo con la tradición de poesía cortés que les precede y pone a su disposición los temas, los tópicos, la retórica, etc. El problema es que este diálogo ya no se limita a la aplicación mecánica del código cortés. La relación respecto a la tradición cortesana es tan innegable como ambigua. Los poetas en cuestión, hombres de la aristocracia valenciana del siglo xv, hacen alarde de una mayor autoconciencia que les lleva a interpretar el legado de la tradición partiendo de sus distintas inquietudes, solo a veces inspiradas en sus respectivas biografías.

1. *Introspección e imaginación en Ausiàs March*

Ausiàs March (1397-1457) es el principal poeta de los tres, aunque es el que hemos de situar en segundo lugar cronológicamente. Por esta razón y también por la posibilidad de trasladar a los otros dos buena parte de las ideas y estrategias poéticas en lo que al imaginario medieval se refiere, Terry lo estudia en primer lugar. Se hace necesario traer a colación los conceptos de "introspección" e "imaginación", ya que son los calificativos que de un tiempo a esta parte viene empleando la crítica para justificar tanto la singularidad poética del autor como su vigencia y apreciación por parte de generaciones posteriores. El punto de partida será, por tanto, la reflexión en torno a la supuesta "modernidad" de su poesía. El minucioso análisis de las pasiones, las profundas implicaciones morales que se desprenden de su idea del amor, la presencia de un yo empírico detrás de un yo poético, el especial uso de la imagen, etc., son algunas de las características que han llevado a los estudiosos a interesarse por la poesía de March en tanto que anticipo de la nueva poesía que sucede a la tónica y formalista del periodo medieval. La conexión con una nueva sensibilidad poética es posible solo hasta cierto punto. Algunas de las peculiaridades de la poesía ausiasmarchiana cobran sentido a la luz de otras manifestaciones de la poesía inglesa y francesa tardo-medieval. No conviene olvidar que estamos ante un poeta de la primera mitad del siglo XV, un periodo decisivo para la tradición del amor cortés, con la cual March mantendrá una estrecha —por más que ambigua— relación de dependencia. La opción por el catalán como única lengua de expresión rompe con la dicotomía entre catalán para la prosa y el artificioso mantenimiento del provenzal para la poesía, y obedece a una mayor independencia de criterios, aunque no impide a nuestro autor volver la mirada hacia la tradición provenzal a fin de interpretarla, eso sí, con ojos propios. Un ejemplo ilustrativo de esta ruptura relativa lo constituye el poema XLIII, donde el tópico de la timidez del enamorado da pie a toda una descripción sobre la sintomatología del amor desde un punto de vista subjetivo. El tópico alcanza una nueva dimensión en tanto en cuanto el poeta lo interioriza y enuncia en primera persona, desde la óptica del yo empírico: "Paor me sent. Gran suor me comença / Surtint, mon cor me cuida rompre". Dicho de otro modo: la tradición conocida actúa como marco para el análisis de sus propios sentimientos. La tesis de Paul Zumthor de un yo poético que, en la poesía provenzal, vertebraba el texto, actuando como "lugar común" con valor gramatical, no resulta operativa para el caso de Ausiàs March, en cuya poesía el yo convencional se convierte en un yo esencial, inestable y lírico antes que unívoco y narrativo; se trata de un yo que gira en torno a la identidad personal superando las limitaciones del yo trovadoresco, vacío de contenido experiencial. La fuerza introspectiva y el estilo singular que detectamos en estos versos del poema XLII adopta en March otras muchas formas —la reformulación de tópicos, ciertamente, no deja de ser el denominador común de la poesía medieval.

De los 127 poemas de March, solo unos pocos textos pueden definirse como enteramente morales (sobre Dios y sobre la muerte), ya que la gran mayoría son de tema amoroso y cortés. Peo tanto si se trata de un motivo amoroso como moral, el argumento filosófico y la dimensión ética son aspectos constantes en toda su poesía. El hecho curioso es la aparentemente poca relación que existe entre la natu-

raleza filosófica de su poesía y su biografía, que nos muestra a un noble valenciano que, siendo muy joven, se retira definitivamente de la vida militar para llevar a cabo las actividades propias del *seigneur*, esto es, la caza, la administración de justicia y, cómo no, el ejercicio de las letras. Trovadores tardíos como Guiraut Riquier y Cerverí de Girona demostraron similares inquietudes filosóficas, aunque no son comparables con las proporciones cuantitativas y cualitativas que alcanzan en March la dimensión moral y la teoría escolástica. Con todo, nuestro autor no es un poeta filosófico, como algunos han llegado a asegurar. Tanto su ideal amoroso (amor puro/amor mixto/amor loco) como la imaginería que despliega para tratar de alcanzarlo se adscriben a las teorías medievales sobre la percepción, el conocimiento y las pasiones, que en la Edad Media aparecen íntimamente relacionadas, quedando desdibujados los límites entre lo científico, lo ético y psicológico. Para March, la poesía implica un complejo proceso creativo, al igual que la imaginación. E “imaginación” no es sinónimo en la Edad Media de “libre fantasía” en el sentido romántico del término, para el hombre medieval la imaginación es la facultad mental que se encarga de ordenar y dar forma definitiva a todas aquellas primeras impresiones que captamos a través de los sentidos. La imagen es el complejo resultado de un proceso de progresiva abstracción que va desde la apariencia de la cosa sensible (expresión) hasta la formación del concepto (invención), que seguirá permaneciendo en la memoria incluso en ausencia de la cosa sensible (retención). La imagen es la única forma posible de alcanzar la verdad de las cosas. A través de la imagen, que aúna componentes conceptuales y verbales, se traza un puente hacia la idea, que es en sí misma inalcanzable y, en consecuencia, imposible de expresar. El mismo proceso que parte de lo visible o aparente para acceder a lo invisible o conceptual se da a través de la palabra poética, que recorre el camino que separa lo convencional de lo auténtico y esencial. El poema XXXIV es especialmente útil como ejemplo. Al igual que en la poesía inglesa y francesa de la época, ciertos sustantivos (deseo, voluntad, pensamiento) trascienden su significado convencional para expresar otra clase de significados en el límite de la introspección: “*Tots los desigs [...] lo meu desig [...] ma voluntat*”. La gradación, que tiene un doble valor semántico y estructural, combina el plano conceptual con un plano espacial en que los deseos “van detrás u” o en que la voluntad le conviene acampar “*en lloc ferm*”. Si partimos de esta idea de conocimiento como proceso gradual, no ha de sorprendernos que la personificación y la alegoría sean tropos habituales en la poesía de March como estrategias para —en palabras de Terry— hacer vivible lo invisible. Por otro lado, la metáfora y el símil permiten al poeta extrapolar su experiencia íntima hacia el exterior, buscando la empatía con el lector. La imagen es el espejo en que se reflejan las ideas, es decir, aquello que las hace objetivamente visibles para nosotros. La analogía entre “imaginación” e “introspección” no es, sin embargo, perfecta, ya que en Ausiàs March la facultad de crear imágenes no es siempre explicable en términos racionales ni provoca un mayor discernimiento de la verdad de las cosas. En ocasiones —sobre todo en los poemas de la última etapa— el poema reviste forma de paradoja, como producto de la tensión entre los diversos componentes del alma, es decir, de la distancia insalvable entre la contemplación y la práctica amorosa. El problema es que ambos impulsos son propios de la condición humana; de ahí la oscilación de actitudes que

observamos en su poesía, y la infinidad de dicotomías obsesivas que estructuran el pensamiento marchiano: cuerpo/alma, condena/salvación, espíritu/carne, acción/contemplación, sentidos/imaginación, etc. En este sentido, la poesía no solo es una forma de conocimiento, sino también un proceso dialéctico en el que el yo complejo trata de encontrar una solución conciliadora entre las partes. En el fondo, es un problema de conciencia lo que subyace a su idea del amor, y por esta razón toda la poesía amorosa de March tiene siempre ese matiz filosófico que hace más difícil detectar las relaciones respecto a la tradición del amor cortés. Dentro de estas coordenadas, se entiende mejor el comentario de Joan Fuster, quien definió a Ausiàs March como un señor feudal con problemas de conciencia. Se diría, en efecto, que es una conciencia dialéctica e inquieta la que mueve su poesía en muy distintas direcciones. Y al tratarse de un señor feudal, además, no se resiste a adoptar las convenciones del amor cortés como punto de partida. En uno de sus poemas tardíos, el poema CXIX, el léxico cortés tradicional remite a una situación bastante insólita. ¿Cómo puede el poeta amar a una mujer cuyo rostro detesta? Esta vez la belleza no entra por los ojos: ("L'ull de per si e el toc llur bé no hi senten"), sino directamente al pensamiento: "per los senys dins llurs delits s'assenten". La clave para resolver la paradoja es la noción de "gesto", que va intimamente ligada a la expresión "seny dins" y también al concepto de imaginación. Los sentidos ofrecen una imagen engañosa de la dama, y solo en su gesto se le revelan al poeta sus cualidades más sublimes. El símil final, en que compara su dolor con el del condenado a muerte, proyecta su experiencia hacia el exterior, involucrando al lector y reforzando un contraste de referentes yo/ él / (tú) que enriquece el modelo tradicional. También el poema LXI, uno de los mejores, trasciende la simple invocación al dolor personificado, ya que el poeta carga el texto de múltiples especulaciones que, procedentes de su yo íntimo, tienen como objetivo captar la atención del lector y subrayar el propio acto de la lectura. Dicho contraste entre mundo interior y mundo exterior reaparece en otros dos poemas. Así, el número LXXXVII es un extenso poema didáctico sobre la dificultad de definir el amor mixtus. La conexión con los mecanismos de la imaginación medieval es de nuevo el motivo central: el poeta no puede aspirar al amor porque la mujer que describe, casta, honesta e inteligente, solo existe en su imaginación, que, al alcanzar un estado de contemplación, trasciende y esencializa las cualidades espirituales de ella. El poema XCII se sirve de una imagen muy clarificadora: "lo voler *cec* del tot ella il *ilumena*". El amor, igual que la poesía, es aquello que vuelve nítido lo que era oscuro; es el camino hacia la belleza, la perfección, el ideal.

2. Jordi de Sant Jordi y la ética de la caballería

A pesar de la proximidad cronológica entre Ausiàs March (1397-1457) y Jordi de Sant Jordi (1390-1424), las diferencias entre sus respectivos modos de entender la poesía son más que notables. Su prematura muerte, cuando contaba con menos de treinta años, pudo haber tenido algo que ver con la clase de poesía que le dio tiempo a cultivar, una poesía mucho más acorde con la tradición trovadoresca en todos los sentidos, incluido el mantenimiento del provenzal. Sus poemas conceden una gran importancia a la retórica y a la musicalidad de la canción can-

tada, aspectos que poco tienen que ver con la dialéctica, el heremetismo y la especulación que dan sentido a la poesía de March. Si en March la dependencia de la tradición trae consigo un intento relativo de ruptura, en Jordi de Sant Jordi es la adhesión a la tradición lo que mejor explica su poesía. Adhesión cuyo objetivo es la adecuación a sus propias circunstancias vitales y la creación de un marco idóneo para explorar la idea de superioridad moral inherente a su condición de caballero. Después de 1400, una serie de poetas comienzan a rechazar la influencia del Consistori de Barcelona (creado en 1393), a fin de recuperar los modelos clásicos de la poesía trovadoresca. Estos renovadores de la poesía del siglo xv acusan la influencia italiana, y, en el caso del autor que nos ocupa, es Petrarca —la interpretetación medieval de su obra— la que deja una profunda huella en la búsqueda de su propia identidad a través de los senderos del amor. El poema *Cançó d'opòsits* pone de manifiesto dicha influencia. En esta ocasión, los avatares biográficos del autor ofrecen muchas claves para entender su creación poética, y, en especial, la idea de superioridad moral. "Presoner", el poema que escribe durante el mes de prisión en Nápoles en 1423, es uno de sus textos más célebres. Su cuidadoso diseño estructural parte de la descripción de una desafortunada situación, "Desert d'amichs, de bens e de senyor", como una forma de llamar la atención del auténtico destinatario, el rey, que aparece en la última copla y es la única persona que puede poner fin a su martirio. Copla por copla, Terry estudia la lógica implacable de un texto que no solo pretende una finalidad pragmática —la inmediata liberación— sino que constituye un verdadero manifiesto sobre los preceptos de la caballería. El poeta ha cumplido de una forma ejemplar con su deber de caballero y ahora insta al rey a que cumpla con el suyo. Algo más complicado es detectar esta actitud o compromiso moral en la poesía amorosa de Jordi de Sant Jordi, que abarca dos terceras partes de su obra. El deliberado regreso a los modelos clásicos provenzales no se produce de un modo estrictamente ortodoxo. Nuevamente, y aunque no de modo tan claro como veíamos en Ausiàs March, existe una tendencia a atraer los rígidos y teóricos esquemas trovadorescos hacia el terreno de las vivencias personales, donde los valores éticos vuelven a hacer su aparición. En otro de sus más famosos poemas, conocido por el título de *Stramps*, el canto de alabanza al amor y la amada, cúmulo de todas las perfecciones físicas y de todas las virtudes espirituales, se construye a partir de una serie de referencias procedentes de la poesía trovadoresca que Jordi de Sant Jordi tanto admira: la idea de amor más allá de la muerte está tomada de Gilabert de Próixita; la famosa sextina de Arnaut Daniel ("Lo ferm voler qu'el cor m'intra...") inspira los valores de firmeza y constancia que aparecen en el poema. El resto de elementos que componen el texto están tomados de la tradición trovadoresca: la dama como irradiadora de "joy", la prisión de amor, la excelsitud de la amada, la señal, etc. Lo que llama la atención en este texto es la relación de correspondencia entre la sensualidad y la bondad de la dama —impensable en el caso de March—, así como la progresiva abstracción de las virtudes de la dama (bondad, virtud), que, finalmente, parecen unificar el resto de sus atributos físicos. Hasta tal punto el poeta se esfuerza en ofrecernos fielmente un retrato femenino que algunos estudiosos han llegado a relacionar a la dama de *Stramps* con la Reina Margarida, la noble benefactora de las letras —a la que un agradecido Marqués de Santillana también dedica su célebre *Planto*—.

Jordi de Sant Jordi, poeta y caballero, muestra las implicaciones éticas de su concepto del amor en *Estat d'honor y d'amor*, dirigido al rey Alfonso y la Reina Margarida. El amor es, más que un sentimiento, una forma de vida. El amor dignifica y salva de la mediocridad a quienes lo conocen. La misma idea, de forma más dramática si cabe, se repite en *Comiat*, poema formulaico tanto desde el punto de vista retórico como en lo que atañe al sentido. La *fin'amor* implica la constancia y el arrojo moral que necesita para poder superar la ausencia y afrontar el dolor de la despedida. Nuevamente, el honor y la bondad son las virtudes que cierran el poema y prevalecen sobre la idea de sensualidad.

3. La poesía secular de Joan Roís de Corella

La actitud de completo rechazo hacia la caballería que mantiene Joan Roís de Corella (1435-1497) es justo la contraria que la de Jordi de Sant Jordi, y también contrasta de modo sorprendente con la visión nostálgica propuesta por Joanot Martorell en su *Tirant lo Blanc*. Por otro lado, teniendo en cuenta que Corella fue un gran admirador e imitador de la poesía de Ausiàs March, conviene preguntarse por qué su reconocimiento crítico ha fluctuado a lo largo de los siglos. Actualmente, nadie duda en reconocer que Corella es el último importante poeta catalán de la Edad Media, tanto por la calidad de su obra como por el mantenimiento del catalán en un momento en el que el castellano va ganando terreno como nueva lengua de cultura. Su obra en prosa y su obra poética parten de una profunda conciencia de su identidad lingüística y cultural. Miembro de una familia aristócrata de baja alcurnia, Corella muestra muy pronto inclinación hacia las letras, tal y como se documenta en la correspondencia con el Príncipe de Viana, cuando ya era un autor de renombre. Sus estudios de teología culminarán con el título de Mestre en Teología, que obtiene entre 1468 y 1471. Corella llegó a convertirse en un popular predicador. Lo que no sabemos con certeza es si se ordenó sacerdote, aunque la imposibilidad de contraer matrimonio con Isabel Martínez de Vera, con la que mantuvo una intensa relación, así lo sugiere. La experiencia amorosa que vive con Isabel parece ser la fuente de inspiración de su obra de tema amoroso. La de Corella es una poesía que oscila entre el amor y la honestidad. Sin embargo, la forma en que uno y otro concepto se insertan en un dispositivo dialéctico y el tono de resignada melancolía con que el poeta se refiere al amor no consumado obligan, según Terry, a aplicar a sus poemas el calificativo de poesía "secular". A través de un poema como *Plant d'amor* nos hace ver las diferencias entre March y Corella. La simplicidad de imágenes y paradojas le confieren un estilo propio al modelo clásico del planto, y la flexibilidad en los metros nos muestran a un poeta mucho más libre y osado. La señal, "Flor d'Honestat", es también señal de una de las palabras clave en la poesía de Corella, basada en la oposición entre los conceptos de honestidad y deshonestidad. El amor tiene dos caras, la que tiene como objeto el placer del cuerpo y la que persigue el bienestar del alma. Una y otra se complementan; en el amor, por eso resulta tan peligroso y provoca tantas tensiones, hasta el punto de ansiar huir de su influencia. La cara más espiritual es la que aparece en *La sepultura*, uno de sus poemas más logrados. La mujer a la que dirige este homenaje parece ser Lionor de Flors, la misma que inspira los versos del

Plant. La creación de una atmósfera dramática en torno a la imagen de la sepultura y las constantes alusiones a la virtud y honestidad de la dama le confieren un tono serio y solemne a esta composición. No obstante, la gravedad con la que se celebran las virtudes espirituales del amor también tiene su contrapunto. El *Plant* y *La sepultura* son poemas del amor honesto. Pero el amor honesto implica una renuncia en tanto en cuanto es un amor no consumado. Es entonces cuando nos situamos ante la otra cara del amor, la de la pasión y el deseo, pilares del amor deshonesto, que en un episodio alegórico de *Juí de Paris* es descrito como el “mal de més terrible pestilència”. Terry detiene su discurso en este punto para hacer dos puntualizaciones. La primera es la relación que existe entre la prosa y la poesía de Corella, a propósito de un estilo lírico, retórico y arcaizante que adopta esta primera y se ha dado en llamar “valenciana prosa”. La segunda está encaminada a valorar la presencia de Ovidio en la obra de nuestro autor: Terry insiste en los detalles de la ampliación æy no solo imitaciõnæ del modelo ovidiano a cargo de Corella. Volviendo al tema del amor, hay otros textos que vienen a completar el pensamiento corelliano. El deseo como tal no solo es pernicioso en sí mismo, sino en la medida en que es incompatible con un sentimiento honesto del amor. El choque entre ambos extremos produce frustración. El poema *Desengany*, dirigido a los que aman, expresa este sentimiento a través de sucesivas metáforas: “Amor és tal, que si us obre la porta, / tard s’esdevé que pels altres la tanque”. El resto del análisis de Terry se centra en la *Tragèdia de Caldesa*, obra que merece ser estudiada en el marco de su poesía amorosa secular por su conexi3n temática con la tradici3n cortés y la inclusi3n de dos poemas que pudieron estar en el origen del argumento de la tragedia. Caldesa es la enamorada del autor que un desafortunado día traiciona a su enamorado, que la descubre besando a otro mientras esperaba su regreso a casa, a la que había acudido invitado. Terry comparte la opini3n de Lola Badia, quien defiende una interpretaci3n literaria y no literal de la anécdota de la tragedia: algunos detalles traicionan la verosimilitud de los hechos. Solo uno de los dos manuscritos en que se nos ha transmitido la obra conserva los dos poemas a los que aludiamos antes, contruidos a manera de diálogo. El primero, en boca de él, es un *maldit* dedicado a injuriar y reprobar la conducta promiscua de Caldesa cuando retorna a su casa. El segundo poema es la respuesta de ella, que entona un dramático mea culpa: “Ès-me la mort més dolça que no sucre”. La distancia que ambos demuestran frente a los hechos del texto en prosa ofrece un nuevo argumento para considerar la *Tragèdia* como un *exemplum* literario más que como una autobiografía en el estricto sentido del término. En cualquiera de los casos, son los poemas, y no la parte en prosa, el auténtico clímax de esta obra, que pierde su potencial lírico si insistimos en leerla como una pieza de ficci3n sentimental. Por último, aunque es cierto que Corella demuestra un gran conocimiento de la cultura clásica y sigue de cerca los modelos de Ovidio y Petrarca, dentro de la general tendencia del humanismo catalán, eso no significa que tenga que ser considerado, como a menudo se ha hecho, como el primer autor del Renacimiento. La huella de Ausiàs March y Jordi de Sant Jordi es igualmente clara en su poesía. El paso de la Edad Media al Renacimiento no se produce de modo brusco; las actitudes medievales persisten y un buen ejemplo lo tenemos en Corella.

En suma, esta particular manera de abordar el tema permite al lector formarse una idea global bastante aproximada de la aportación de cada uno de estos poetas a las letras valencianas medievales, así como conocer los puntos candentes del panorama crítico, además de interesantes sugerencias para el análisis de los textos. La metodología empleada parece la más acertada: el orden en que se estudian los autores no es el cronológico, pero está justificado por ser un orden preferente que permite ir encadenando los temas. Ausiàs March, en primer lugar, es el principal poeta catalán después de Ramón Llull. Joan Roís de Corella ocupa el tercer lugar, por ser el último gran poeta catalán de la Edad Media, y también el que anticipa cierto gusto humanista de aire renacentista. En cuanto a Jordi de Sant Jordi, es sin duda el mejor poeta catalán entre Ramon Llull y Ausiàs March, aunque su prematura muerte trunca cualquier esperanza de evolución en su poesía. Partiendo del texto concreto, Terry logra acercarse a otra clase de reflexiones en torno a la imaginación y la estética medievales.

ESTELA PÉREZ BOSCH
Universitat de València

Anna Bognolo, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS, 1997.

Los libros de caballerías castellanos están saliendo del silencio de la crítica (con la misma ilusión aunque no con idéntica rapidez), como saliera el recién estrenado don Quijote a los campos de Montiel; si se piensa (sólo un poco), son muchos los puntos de relación: en ambos casos se trata de un amanecer y en ambos casos se consume por la puerta trasera de la casa solariega. Pero esta imagen (tan de esbozo) se ha ido perfilando con matices asombrosos en los últimos años. Por este motivo la publicación del libro de Anna Bognolo *La finzione rinnovata* no puede dejar de ser un motivo de satisfacción y alegría para todos aquellos que nos interesamos por el estudio del género caballeresco (tanto desde su vertiente editorial como literaria); y por otro lado, no puede sorprendernos que un texto que está llamado a ser un punto de referencia esencial para comprender algunas de las claves en que se sustenta el exitoso género de los libros de caballerías castellanos, se haya publicado en Pisa como el primer número de una nueva colección ("Biblioteca di Studi Ispanici"), coordinada por Giuseppe di Stefano, Alessandro Martinengo y Tommaso Scarano. A nadie sorprende los excelentes frutos que dan las semillas que plantara en la Universidad de Pisa el profesor Mancini. Pero, ¿por qué esta "ficción renovada" se ha de convertir en un punto de referencia a la hora de comprender los libros de caballerías? Detengámonos en algunos de sus apreciaciones, y se comprenderá el "giro" que ha conseguido dar su autora a algunas de los "pre-juicios" con que se venía analizando y estudiando el género caballeresco, en especial en sus orígenes.

El libro se organiza en tres grandes apartados: en el primero ("Los libros de caballerías: recepción y justificación de la novela", pp. 17-72), se analiza la fortu-

na de los libros de caballerías en España y en el resto de Europa, las teorías literarias que sustentan los primeros libros de caballerías —a partir de sus prólogos— y, por último, se especifica el corpus de los cuatro libros de caballerías que serán analizados en las dos partes restantes: los cuatro libros de *Amadís de Gaula* con las *Sergas de Esplandián*, y el *Palmerín de Olivia* y su continuación, el *Primaleón*. En el segundo apartado (“Unidad y variedad: el monstruo y la novela”, pp. 73-148), se presta atención a la estructura de estos cuatro libros de caballerías en comparación con el modelo del roman artúrico por un lado, y por otro, concretando las diferencias que existe entre ellos y que darán lugar, posteriormente, a algunas de las líneas de evolución del género caballeresco durante el siglo XVI. Y por último, en el tercer apartado (“Maravilloso: aventuras y encantamientos”, pp. 149-221), se estudia desde diferentes perspectivas uno de los temas centrales de todo libro de caballerías: la presencia de lo maravilloso, desde su comparación con el *roman artúrico* (que le permitirá incidir sobre los elementos originales de los primeros libros de caballerías castellanos), a la relación entre la aventura y la caballería, sin olvidar la presencia del maravilloso mágico, con la multitud de hadas y encantadores que se suceden en sus páginas, que hacen de la magia tanto un espectáculo cortesano como un juego de apariencias, en donde terminan por perderse no sólo los héroes sino también los lectores (y en algunos casos, los propios narradores). Este rápido resumen de la estructura tripartita del libro, en donde se presta especial atención a la estructura de las novelas y a la presencia en ellas del mundo maravilloso, viene a incidir en dos de los aspectos esenciales en los libros de caballerías y motivo de crítica —cuando se exageran— a lo largo del siglo XVI. De este modo, desde un inicio, podemos resaltar uno de los grandes aciertos del libro de Anna Bognolo. Frente a una crítica literaria que ha venido basando su análisis de los libros de caballerías castellanos a partir de las críticas que aparecen en el *Quijote* de Cervantes (y por tanto, crítica de los malos libros de caballerías que se alejan —por diversos caminos— del origen de los mismos), o a partir de la comparación (siempre negativa) con la estructura y líneas argumentales de las historias artúricas, Anna Bognolo sitúa los libros de caballerías en su origen para así analizar su originalidad frente a las formas de ficción heredadas de la Edad Media y comprender cómo llegó a convertirse en voz de una nueva época; en otras palabras, como indica la propia autora, la pretensión del libro no es tanto un “analisi esaustiva o addirittura originale di ogni singolo testo, ma intende segnalare, pur tenendo conto dell’individualità delle opere, alcune caratteristiche che lo accomunano, per evidenziare, in certi suoi tratti, la specificità del romanzo cavalleresco spagnolo, esaminato non come esito residuale e riproposizione di temi e forme superati, ma come letteratura della sua epoca” (p. 13). Voz de una época; pero voz también necesaria para nuestros estudios literarios de los Siglos de Oro, ya que nos ayuda a comprender cuáles eran los caminos por los que iba a transitar el lenguaje narrativo (todavía incipiente y experimental frente a las formas poéticas, mucho más canonizadas), y cómo estos caminos se construyen de la mano de las reflexiones teóricas, tan olvidadas en numerosas ocasiones, que se difunden en su interior: “Il genere dei libri de caballerías può apparire allora come fenomeno europeo nel momento in cui avviene la rivoluzione della stampa, con la conseguente ‘democratizzazione’ della cultura e passaggio alla lettura privata e

silenciosa. Inoltre, essendo un tramite essenziale per trasmettere alla modernità un patrimonio di immagini, di racconti e di strutture narrative, può essere considerato un ambito di grande interesse dove si attua l'elaborazione del romanzo immediatamente prima di Cervantes, sia riguardo alla sperimentazione di temi e forme, sia in sede di una riflessione teorica che sfocia nelle discussioni di poetica del Cinquecento italiano e nella giustificazione della letteratura di finzione" (p. 13). "Literatura de su época", "ámbito en que se está experimentando con el lenguaje narrativo tanto en la práctica como en la teoría".... son los ejes por los que se mueve la labor investigadora de Anna Bognolo, que, en el panorama actual (desolador en tantos aspectos) de los estudios sobre los libros de caballerías castellanos, no deja de ser una novedad digna de toda atención, digna de todo aplauso. Veamos algunas de las ideas que, sobre estos principios y analizando las cuatro obras que conforman el corpus del libro, estamos seguros van a centrar (por la brillantez en la argumentación y la riqueza en los datos) numerosos de los análisis que en el futuro se hagan de este género literario.

Como se ha indicado, los libros de caballerías constituyen, desde su originalidad y desde su base en las obras artúricas medievales, uno de los espacios privilegiados en donde se va a ir configurando una teoría del lenguaje narrativo. La práctica se une a la teoría en los prólogos, en donde los autores van a indicar, de manera más o menos pormenorizada, sus ideas al respecto, con lo que nos van a ofrecer riquísimos datos del horizonte de expectativas de los lectores en aquel momento de experimentación y transición a un futuro incierto y esperanzado. Garci Rodríguez de Montalvo en su tan comentado prólogo a los cuatro primeros libros del *Amadís de Gaula*, establece tres diferentes tipos de obras que Anna Bognolo pone en relación con la tradicional distinción retórica medieval de los tres géneros de la *narratio*: la "historia" (narración de acontecimientos acaecidos en la realidad), el "argumentum" (narración de acontecimientos falsos, pero posibles) y la "fábula" (narración de hechos inverosímiles). Montalvo afirma que su libro pertenece al género de las "historias fingidas" (que se correspondería con la fábula), pero, ante el carácter peyorativo que el término posee en el propio prólogo (deben ser consideradas "patrañas" antes que "crónicas"), Anna Bognolo sitúa el adjetivo "fingidas" en su verdadero contexto retórico, alejándole del "pre-juicio" de la supremacía de la historiografía (y, en consecuencia, de la "verdad" frente a la "ficción"); "fingido", situado entonces en su perspectiva literaria, hace alusión a su riqueza retórica: "Storia 'fengida' significa quindi non solo falsa, ma anche artificiale, composta, inventata; significa ciò che è prodotto dall'immaginazione del poeta, il quale finge in quanto costruisce *ex novo* qualcosa mediante il suo lavoro creativo" (p. 43). De este modo, desde el prólogo, Montalvo está construyendo su "paradigma", el modelo narrativo que será seguido en los primeros años y del que se alejarán los modelos caballerescos que primen el entretenimiento y la evasión por encima de otro motivo o finalidad, como son las obras de Feliciano de Silva (dentro del propio ciclo de *Amadís de Gaula*) o las de Diego Ortúñez de Calahorra (*Espejo de príncipes y caballeros*) o Jerónimo Fernández (*Belianís de Grecia*). Narración "fingida", es decir, artificial, compuesta, rica en ornato retórico, estructurada, que tienda hacia la admiratio del lector, pero narración que no abandona su función ejemplar y didáctica, de tal modo que los personajes se convierten en

modelos de conducta y su situación social en un ideal político. Sobre estas bases teóricas, Montalvo va a crear el "paradigma caballeresco" que va a triunfar (y hacer triunfar) a los libros de caballerías durante el siglo XVI y sobre los que, no lo olvidemos, Cervantes va a construir su particular libro de caballerías. Pero el paradigma, como indica de igual modo Anna Bognolo, se ofrece como permeable, como un medio sobre el cual los primeros imitadores pudieron incorporar las variantes iniciales. Con estas palabras se puede concluir este primer apartado del libro, que viene a mostrar la riqueza de sus planteamientos: "Il suo lavoro [el de Montalvo] aprì le porte alla fortuna del genere, agevolata della diffusione della stampa; e gli autori che venero dopo non ebbero la necessità di giustificare la loro proposta di 'historias fengidas' divertenti ed esemplari per un ceto ormai internazionalmente affezionato al genere. La scelta di Montalvo indicò una direzione che in molti (scrittori e stampatori insieme) si affrettarono a seguire, abbandonando l'uso delle glosse morali che, una volta assunta (seriamente o pretestuosamente) la giustificazione dell'esemplarità laica insita nel racconto, furono ritenute un peso superfluo. L'incertezza per quanto riguarda l'ortodossia dei contenuti agitò e contrappose ancora i primi imitatori, ma lasciò presto spazio alla libertà della finzione e alle sue molteplici possibilità di contaminazione e di sviluppo" (p. 56).

Otro de los pre-juicios que siempre aparecen cuando se habla de los libros de caballerías, ya sea en las críticas de sus contemporáneos o en los análisis de muchos de los estudiosos actuales, se concreta en el caos estructural de estas obras, en el "monstruo" (siguiendo a Cervantes) en que llegaron a convertirse. En la segunda parte de su libro, Anna Bognolo ofrece uno de los análisis más certeros y brillantes que se han hecho sobre este aspecto, desde dos perspectivas: en primer lugar, analiza la estructura narrativa básica del roman artúrico, para poder comprender hasta qué punto es la base del relato de los libros de caballerías castellanos; y en segundo lugar, analiza la estructura (desde la unidad a la variedad) de estos cuatro textos inaugurales para mostrar cuál es el modelo narrativo básico que se está proponiendo y cuáles son sus posibilidades de expansión. Y para llevar a buen puerto estas pretensiones iniciales, se hace uso de algunas de las herramientas que la narratología ha puesto en nuestras manos para poder adentrarnos en el estudio del discurso narrativo (como ya la poética había consolidado para el estudio del poético), como el concepto de "cronotopo" introducido por Bakhtin (p. 78). Los análisis sobre la estructura narrativa tanto del *roman artúrico* como de los libros de caballerías consumados por Anna Bognolo permiten comprender las múltiples posibilidades que este método ofrece, siempre que se tenga presente la peculiar materia sobre la que se trabaja, que viene a mostrar el proceso de creación y de consolidación de ese lenguaje narrativo de ficción sobre el que luego ha nacido la teoría narratológica. De esta manera, el roman artúrico se caracteriza, de modo esquemático, como el itinerario de un caballero (p. 78), en donde el cronotopo de la corte se caracteriza por motivos estáticos como la fiesta, el banquete, las conversaciones, los torneos, los juegos, la caza; y en el cronotopo de la aventura se alternan momentos activos con otros pasivos, que se corresponden con el reposo. La estructura de los relatos artúricos sigue un planteamiento básico y lógico que se basa en unos paradigmas que en pocas ocasiones se modifican: [1] un primer motivo estático de la corte, [2] al que le sigue un motivo de ruptura, capaz de pro-

vocar la partida de los caballeros, [3] quienes superan una serie de aventuras, hasta que [4] vuelven a la corte, donde se desarrolla el motivo de la acogida triunfal. La corte no posee autonomía, sino que cumple la función de ser lugar de salida y de llegada de los caballeros, que tienen que demostrar su calidad de héroes en otros lugares privilegiados para la aventura: florestas, pasos, islas... Frente a esta sintaxis narrativa tan específica, los libros de caballerías castellanos van a mantener ciertos motivos (como el de ruptura que permite la separación de los caballeros y la multiplicación de las aventuras), pero no así la estructura narrativa, en donde el cronotopo de la corte va a adquirir una mayor complejidad, así como mucho más complejo va a ser el papel que la geografía va a desempeñar en estas obras. Frente a ese itinerario de un caballero, como se podría resumir esquemáticamente el relato del *roman* artúrico, los libros de caballerías castellanos van a basar su unidad estructural en la biografía (guerrera y amorosa) de los protagonistas. De este modo, si tenemos en cuenta dos ejes (A = Identidad caballeresca y B = Búsqueda amorosa), los cuatro primeros libros de *Amadís de Gaula* se podrían resumir en una serie de funciones (pp. 95-96): en el libro primero, nos encontraríamos con el relato del nacimiento y la infancia del héroe (A1), el enamoramiento de Oriana (B1), la investidura como caballero andante (A2), la agnición del protagonista (A3), la admisión en la corte de la amada (B2) y el matrimonio secreto (B3). El segundo libro se basaría en el eje amoroso: crisis amorosa (B1), separación (B2) y reencuentro de los amantes (B3); para terminar con los libros tercero y cuarto en donde ambos ejes se unen: discordia con el rey Lisuarte (AB1), guerra (AB2) y reconciliación y matrimonio (AB3), que supone la culminación final de ambos ejes. En las *Sergas de Esplandián*, el eje de la identidad caballeresca se matizará con el carácter cristiano del protagonista, mientras que en el *Palmerín* y en el *Primaleón*, al tiempo que se mantienen las macrosecuencias de la búsqueda de identidad caballeresca y amorosa, se hace mucho más compleja la estructura al incluir en el primer caso las aventuras orientales, y en el segundo, la narración paralela de las acciones heroicas de Primaleón y de don Duardos. De esta manera, el análisis de la estructura narrativa de los primeros libros de caballerías muestra cómo éstos no son un "residuo" de los textos artúricos, sino que, basándose en ellos, en especial en los que a motivos se refiere, constituyen modelos narrativos novedosos, enriquecidos por otras tradiciones literarias, como la hagiográfica o la de la novela bizantina. De este modo, el "paradigma" inicial de los libros de caballerías castellanos viene a mostrar la capacidad de adaptación y de expansión que la narrativa de ficción posee: capaz de crear unidad de la combinación de diferentes tradiciones (de ahí el calificativo de "omnívoro" que le otorga Anna Bognolo), y desde esta unidad, capaz de convertirse en modelo digno de ser imitado, se irán consumando diversos cambios al permitir dar entrada a diferentes registros (desde el poético al filosófico) así como ampliar las posibilidades de la aventura (con su correspondiente ejemplaridad) al hacer aumentar los espacios y los escenarios en donde se desarrollan. Desde esta base narrativa (y no desde la artúrica) se pueden entender los diferentes modelos caballerescos que se van a ir desarrollando en el siglo XVI (con mayor o menor éxito), y desde esta base narrativa se puede comprender mucho mejor la poética del *Quijote* que, no lo olvidemos, se basa en la del propio *Amadís de Gaula*, como se pone de manifiesto en el escrutinio de la biblio-

teca del hidalgo Alonso Quijano (o Quesada). De esta manera concluye Anna Bognolo el análisis de la estructura de los primeros libros de caballerías castellanos: "Ma Montalvo fornì uno schema che, andando verso un'unità più organica, permise un nuovo dispiegamento della varietà, in direzione di diverse possibilità di sperimentazione; e comprendere la molteplicità dell'uomo e del mondo in una struttura narrativa unitaria non è altro che il proposito del romanzo: quello spazio in cui il poeta può mostrarsi 'épico, lírico, trágico, cómico'; dove, insomma, Cervantes, innestando la problematicità del mondo sul percorso umano del suo squinternato eroe individuale, intende lasciare "correr la pluma"' (p. 148).

Si las dos partes iniciales las dedica Anna Bognolo a analizar algunos de los planteamientos básicos de los libros de caballerías (la definición del género y la estructura), la tercera se concentrará en uno de los aspectos de su contenido más ricos y más peculiares para poder comprender mejor una de las corrientes de evolución (y, por tanto de variedad) de los libros de caballerías castellanos a lo largo del siglo XVI: la presencia de lo maravilloso. De este modo, se analizan las aventuras artificiales (pp. 157-163), en donde se pone de manifiesto cómo en las obras artúricas se aprecia una presencia "natural" de lo maravilloso, una presencia que se siente como procedente de lo "otro" y que no puede ser controlada por el hombre, mientras que en estas obras "il meraviglioso è istituito, instaurato dall'uomo, in un mondo che appare come incapace di serbare misteri" (p. 163); las aventuras cortesanas (pp. 163-171), en especial los duelos por justicia y la prueba mágica, que vuelve a incidir sobre la idea del protagonismo creciente del espacio de la corte en las obras castellanas, así como de una transformación de lo maravilloso hacia la ceremonia lúdica y festiva; el espectáculo de la caballería (pp. 171-181), en especial torneos y pasos de armas, en donde, frente al duelo en armas en sí mismo del *roman* artúrico se presta especial atención a su calidad de espectáculo, a sus reglas, a su simbolismo cortesano. De este modo, en la capacidad de incorporar los nuevos ideales nobiliarios (políticos y sociales) de finales del siglo XV y principios del siglo XVI a una estructura que se amplía y modifica, manteniendo algunos de los motivos básicos de la literatura cortesana medieval, se encuentra uno de los grandes aciertos de Montalvo y de sus seguidores. La corte ahora se concreta en un espacio geográfico determinado, y en ella se van a ir sucediendo una serie acontecimientos cortesanos, de simbología y de experiencia renacentista. La acción de los libros de caballerías castellanos se sitúa (siguiendo una serie de *topoi* procedentes de diferentes tradiciones literarias) en un tiempo remoto, en lugares lejanos... pero en su forma de comportarse, en las descripciones de unos modos particulares de conducta, los lectores se debían sentir identificados, como si de un espejo se tratara. Espejo por el que los autores querían mostrar (imponer o exponer) una serie de principios de comportamiento personal o de modelos políticos. Lo maravilloso de las aventuras, aunque en un principio pueda resultar paradójico, será utilizado, en parte, con la pretensión de hacer más cercano lo narrado a los lectores de su época. Pero también en los libros de caballerías de los orígenes va a tener su presencia lo maravilloso mágico: los magos y sus funciones de ayudantes a antagonistas (pp. 183-197); su aparición (pp. 197-205), en donde el espectáculo cortesano sorprende ahora por su imaginación así como por su relación con el teatro, con los modos habituales en la época de diversión: así, según

Anna Bognolo, la aparición de Urganda la Desconocida en su Fusta de la Serpiente en el *Amadís de Gaula* presenta notables analogías con un entremés, el hecho de que la hada esconda su rostro puede compararse con el gesto de un “momo” antes de comenzar a bailar, y el lujo de los adornos y la suavidad de la música que le acompaña pueden ponerse en relación con las estradas triunfales o los fastos de la época; y por último se analiza el juego de apariencias (pp. 205-210), en donde se van presentando diversos encantamientos que tienen como finalidad el entretenimiento y en donde se permite la entrada a la risa, como ese episodio del *Palmerín* en donde el mago Muça Belí hospeda al protagonista en su castillo, y por la noche, mientras cenan, aparecen seis caballeros con las espadas desenvainadas llenas de sangre, que se transforman en leones cuando son atacados, y luego en seis hermosas doncellas con una serpiente en la mano. De esta manera, si en la estructura los libros de caballerías castellanos no pueden seguir siendo considerados un “residuo” de la trama del *roman* artúrico, una especie de canto del cisne de un género medieval, también en lo maravilloso las diferencias van a convertirse en abismales: “Il meraviglioso arturiano, saldando l’immaginario bretone con i bisogni di affabulazione della cavalleria cortese emergente, si esprimeva in entrambe queste forme. Tre secoli dopo, i *libros de caballerias* spagnoli, pur servendosi dei motivi della tradizione, producono un assetto completamente diverso. Il meraviglioso dell’avventura e il meraviglioso dei prodigi, le ‘venture’ e gli ‘encanti’, nei *libros de caballerias* studiati, tendono ad acquisire un carattere artificiale e, spontandosi della foresta alla corte, a divenire, sotto varie forme, spettacolo cortigiano” (p. 211).

De este modo, los libros de caballerías castellanos, siguiendo el paradigma del *Amadís de Gaula*, nacen con un pie en la tradición medieval (como no podía ser de otro modo teniendo en cuenta el origen del texto amadisiano), al tiempo que se adaptan a su época, a ese mundo renacentista que está viendo nacer un nuevo mundo, que está viendo transformarse su propia sociedad, que está intentando recuperar los valores de una época pasada para construir un futuro, que se considera incierto. Pero un mundo en donde la corte se ha convertido en un lugar no sólo de salida o de llegada sino en un lugar con personalidad propia, en un lugar en donde se desarrollen las aventuras (tanto bélicas como amorosas), en un lugar que permitirá una nueva estructura de los textos. De este modo, desde la experiencia de los relatos artúricos medievales y de otras formas de ficción como la novela bizantina, se van a poner las bases de la novela moderna, las bases (desde el *Amadís* a los diversos modos de evolución del género caballeresco a lo largo del siglo XVI) sobre las que Cervantes levantará su *Quijote*. La genialidad de Cervantes está, como le sucede a Montalvo, en saber transformar un género para adaptarlo a los horizontes de recepción de sus lectores: en el caso de Montalvo, ese mundo renacentista que abre los ojos esperanzados al nuevo siglo; en el caso de Cervantes, ese mundo barroco que quiere cerrar los ojos para no ver lo que le ha dejado el siglo que acaba de terminar; y así cerrarán los ojos gracias a la evasión (las disparatadas batallas, aventuras amorosas y encantamientos de los libros de caballerías; o la risa en el caso de las hazañas del caballero manchego).

Gracias al excelente libro de Anna Bognolo *La finzione rinnovata*, se comprende mucho mejor sobre qué bases y sobre qué tradiciones se crearon los libros

de caballerías castellanos, y cuáles son los puntos básicos de referencia que hemos de tener presente para poder comprender las diferentes líneas de evolución de un género que se encuentra en los cimientos de la novela moderna, por su capacidad "omnívora" y su tendencia a la diversidad, que permite su adaptación a los diferentes horizontes de recepción de los lectores de cada época.

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
Universidad Complutense de Madrid